

ОСОБЛИВОСТІ “ПЛАСТИЧНОЇ” МОВИ В ІЛЮСТРАЦІЯХ ХУДОЖНИКА О.МАКАРЕНКА ДО ДРАМИ-ФЕЄРІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “ЛІСОВА ПІСНЯ”

У статті розглядаються особливості образного мислення самобутнього художника у процесі ілюстрування драми-феєрії “Лісова пісня”.

В Україні зацікавленість ілюструванням творів Лесі Українки ніколи не згасала. Навпаки, як і народні майстри, так і художники-професіонали черпали і черпають нині живодайну енергію для пластичної мови саме з ліричного слова поетки.

Заслужений майстер народної творчості, лауреат премії ім. Івана Огієнка Олексій Макаренко уже понад двадцять років не втрачає духовного зв'язку з поетичним доробком нашої славетної землячки Лесі Українки. Дослідження про Макаренкову образотворчу мову прочитання твору “Лісова пісня” почнемо з антропоморфної й зооморфної композиції “Осіннє залицання” (1980 рік), в якій народний майстер не тільки профільно вибудовує жіночий і чоловічий силуети, але й робить спробу в осередді квітки, що у центрі, створити в анфас жіночу поставу, пелюстковізм якої утримує стихію вогню – дві симетричні тридугасті помаранчево-жовті пелюстки, які обрамляють зеленоріст молодого стебла на темно-червоному тлі у формі бубляха з податливою висвітленістю зверху, а також стихії води і повітря – контрастно чисто-синє облачання стилізованої народним майстром маківки.

На зворотньому боці картону ми читаємо перший варіант назви твору, досить таки невдалий – “Жартівливе кохання”, написаний поспішно синьою кульковою ручкою, а потім, мабуть, через деякий час закреслений чорним олівцем. Внизу інші написи варіантів, які свідчать про те, що О. Макаренко почав серйозно перечитувати всесвітньовідому драму-феєрію “Лісова пісня” Лесі Українки. Спочатку – “Бо я ж тебе люблю..”, а потім – “На цілу довгу мить тобі я буду вірна, хвилину буду я ласкава і покірна...”. Ось тут ми розкриваємо ще одну грань народного майстра, а саме – спробу ілюструвати прозові і поетичні твори українського краснописменства, але особливо поетичної спадщини Лесі Українки.

Можна чітко виділити групу творів, в основі яких лежить асоціативний розпис мовою пелюстки і квітки з натяком на сюжетність. Більшість із них складають композиції на тему “Лісової пісні”. Читаючи драму-феєрію, О. Макаренко відчув, як у кожне слово чи його склад, у кожну фразу, у кожен діалог чи монолог героїв Леся Українка “вкладала “цвіт душі” і “вливала” у кожен свій витвір з свого серця “те, що не вмирає” [1:147].

Ще у 70-і роки поліський ліс озвався в душі народного майстра якоюсь напрочуд утаємниченою силою, а тут раптом “Лісова пісня” відкриває перед ним “чари Полісся у шумах і тінях лісових, у веселкових барвах квітів, у зітханні вітру, у гомоні весняної ночі, у буйних, “безупинного руху жагучих силах природи” [1: 148].

Згадаємо ряд творів митця, які зберігають сюжетну канву драми-феєрії: “На дні лежить рибалка, над ним сидить русалка..” (1975), “Бери мене! Я хочу забуття” (1977), “Мати Лукаша” (1977), “Полинеш понад виром” (1981), “Хто тут бентежить наші води тихі...” (1981), “Лісовик і Русалка” (1981), “Водяник” (1981) та інші, які зберігаються нині у державних та приватних колекціях. До цього списку ми долучаємо і твори-ілюстрації народного майстра до “Лісової пісні”, які закуплені Житомирським державним педагогічним університетом ім. І. Франка.

Зазначимо, що творчі пошуки та й самі ілюстрації О. Макаренка до драми-феєрії “Лісова пісня” Лесі Українки, на жаль, ще не ставали об'єктом серйозного мистецтвознавчого аналізу, у деяких статтях лише згадується наявність міфологічних творів народного майстра у контексті міфологічного мислення поетеси. А все-таки слід відразу звернути увагу на той факт, що все проілюстроване митцем у більшості глибинно переосмислене. Перечитуючи не один раз ранню поезію, цікавлячись особистим життям Лесі Українки, О. Макаренко раптом відчув, як його муки дитинства перегукуються з її фізичним болем.. Він зрозумів, що лише творчість і натхненна праця можуть допомогти позбутися “дум сумних”.

Перед написанням драми-феєрії Леся Українка доклала багато зусиль, щоб дослідити глибинно волинсько-поліський фольклор, з його багатою міфологічною сутністю, “записувала такі пісні, яких до неї ніхто не записав” [1:150]. А народний майстер О. Макаренко йшов до свого фольклорного, міфологічного пелюстковізму через сприйняття незайманості поліського лісу (особливо поблизу села Рача Народицького району) ще у ранньому (пейзажному) періоді творчості. Його вабила смарагдово-зелена дрімучість хащ, у яких то тут, то там з'являлись людиноподібні образи-химери в кострубатості корчів та пеньків. Мабуть, внутрішній емоційний стан митця переповнювався тим світом фантазмагорії, яким переповнювалася ніжна душа і Лесі Українки під час подорожі до села Скулина, поблизу якого в лісі заховалося невеличке озеро Нечимне. Сестра її Ольга згадує так про цю поїздку: “У дядька Лева в Нечимному була хатина і шопи на сіно з трьома стінами і стріхою, з четвертого боку шопи була відкрита якраз у бік озера. В тій шопі на сіні ми ночували, тоді були саме місячні ночі і Леся навіть вночі мала перед очима той краєвид з “Лісової пісні”, який був би найдокладнішою декорацією до неї, коли б я була малярем та намалювала його, як пам'ятаю досі. Видко, що і Леся його пам'ятала, пам'ятала і все те, що їй мріялося, коли вона на нього дивилася, бо все ж у тому листі до матері каже: “...і над Нечимним вона (Мавка) мені мріла, як ми там ночували – пам'ятаєш, у дядька Лева Скулинського... Зачарував мене сей образ на весь вік” [2:38-39].

Неважко підмітити із самих назв, які приховують сюжетну канву твору, що О. Макаренко відштовхується від думок, матеріалізованих Лесею Українкою в поетичному слові, ось чому кожна його композиція просякнута полемічним оголеним нервом моральних вартостей людини. Його міфологічний світ у пелюсткопластиці – Мавка, Лісовик, Перелесник, Водяник, Той, що в скелі сидить, Русалки й Потерчата – та й реальний світ в образах дядька Лева, Лукаша і його матері, Килини підсилені цитатами із “Лісової пісні” або просто варіаціями на тему драми-феєрії у назвах композицій.

У зв’язку з цим вельми варті уваги ті композиційні вирішення мовою пелюстки квітки (“Дідусю лісовий, там чужий...”, 1989) чи мовою полум’я (“Перелесник і Потерчата”, 1990), де об’єктом споглядання є не чистий декоративний розпис (“Дресировальник” та “Чортополох”, 1981, “Сестри”, 1987), а “платкові” образи-мотиви з ремоутним натяком на людиноподібність (“Кохання”, 1982, “Спи, моя радість, засни...”, 1984), у яких проявляються як смислові, так і вигадані реалії навколишнього світу у царині тілесно-пластичних перетворень.

У цьому випадку слід звернути увагу на одну важливу деталь: найчастіше митець працює з профільним силуетом (“На дні лежить рибалка...”, 1973, “Мати Лукаша”, “Той, що в скелі сидить”, 1980 рік, “Лукаш і Мавка”, 1985), а образомислення такого роду в композиції вимагає зображення, яке, власне, існує в глибині тла твору і має внутрішню здатність вирватись із плоскісного декоративного відображення у світ трьохвимірності. Це і спричинює те, що О. Макаренко відшуковує у заданому ним наперед колориті не форми кольору у чистому вигляді, а випробовує десяток тонів і напівтонів одного і того ж кольору, щоб пелюстка народжувалась там, де з’являється чорний простір – обшир пластичної реалізації думки.

Профільність самої квітки (“Мати Лукаша”), яка займає у композиції осереддя, співпадає з уявною ремоутною профільністю голови жінки в літньому віці. Кожна пелюстка (а їх тут понад 17) працює на передачу внутрішнього стану образу матері Лукаша: злий погляд, кинутий на тендітну стеблину справа, квітка-цвіт якої нагадує Мавку не в стані пробудження від зимового сну, і навіть не тоді, коли її “береза ніжно колихала”, а в час, коли “мелодія сопілки і пісня лісу, виражена в барвах, рухах, лісових звуках” [2: 159], залишилася десь далеко позаду.

Колорит напівжевріючого листя і цвіту вибраний народним майстром ненавмисне, адже ж конфлікт у сім’ї наростає у другій дії драми-феєрії, а це вже пора пізнього літа, коли рослинність, віддавши усю енергію для буяння цвіту, починає поступово відходити у стан зимового спокою. О. Макаренко вимальовує у пізнілітньому колориті і образ Лукаша, який мовби ненароком припишк обох матері. Скованість його рук та присадкуватість постави говорять про те, що потрібно мало часу, щоб рабська послухність уже не парубка, а молодого чоловіка обезкровила мелодію сопілкової веснянки, на чарівну “кучеряву” мелодію якої зовсім недавно відгукувалось все, що росте в лісі: на озері “розкривались лілеї білі”, казковим місячним злотом покривались “квітки на лататті”, а дика рожа “появляла ніжні пуп’янки” [3:213].

Над головою матері Лукаша якось ненароком розкинуті квіти, які у сюжетній канві Макаренкового твору несуть глибинний підтекст. Внутрішнє єство меншої квітки з правого боку та лапата квітка з лівого передають стан гніву матері, що явно прихований у стиснутості жіночих губ та дбало кинутому погляди на Мавку. Щоправда, донедавна лісова красуня, а тепер – “наймичка”, не залишається самотньою. Народний майстер О. Макаренко вводить в композицію твору образ ангела-охоронця Мавки, який надто легко вгадується у стилізованій квітці сон-трави. У своєму житті митець зазнав болю відстороненості й самотності також, коли втрачалися святі поняття родинно-сімейних зв’язків.

О. Макаренко, відступаючи від сюжету “Лісової пісні”, надає своєму твору сучасного звучання, тим самим розкриває сімейний конфлікт новочасного життя, коли “в погоні хоч за якими-небудь матеріальними статками, за найнеобхіднішим (з точки зору сучасних батьків) для існування своїх дітей” [4: 176-177] породжуються звички аморального оточення з несумлінністю, що в першу чергу наносить прицільний удар генній пам’яті народу, яка в часину народження “Лісової пісні” не виходила з берегів народнопоетичної творчості.

Не поверхову, а глибинну сюжетність антропоморфного пелюстковізму з наявністю міфологічних образів довкільного світу, не виходячи за межі драматичного твору Лесі Українки, ми зустрічаємо і в інших творах народного майстра – “Хто тут бентежить наші води тихі?” та “Той, хто греблю рве” (1981). Є одна спільна особливість творів-ілюстрацій 70-80 років до “Лісової пісні” – усі вони виписані майстром на чорному тлі насиченим темно-синім кольором (інколи з проявом помаранчевості крізь тло темної поверхні). Як бачимо, народний майстер зовсім не боїться “променів поглинання” [5:76]. Для нього “чорний промінь” К. Малевича дарує не “лише морок, недосяжний ні для якого світла сонця, ані для світла знання” [5:76], а й зворотний бік природного світла, у якому фольклоризується форма або образ-мотив. Складається враження, що О. Макаренко суперечить наступному судженню теоретика науки про колір К. Малевичу, і світлосайністю пелюсток композиції доказує, що у чорному кольорі не “кінчається видовище наше...” [5:76]. У творі “Хто тут бентежить наші води тихі?” народний майстер збагачує чорне тло сиво-фіолетовими й темно-зеленими хвилястими смужками, які уявно передають внутрішній спокій плеса озера.

Твір “Хто тут бентежить наші води тихі?” говорить про те, що народний майстер докладає багато зусиль, щоб поетичне слово Лесі Українки легко віднаходилося в кожній його міфотворчій пелюстці. Власне, полізначимість символіки кольору О. Макаренка спрацьовує як на імпресивність, так і експресивність виразності опису пензлем тієї стихії, у якій консонанс кольорових плям з проявом люмінесцентного цвітіння перетворюється у феєричне дійство, що пронизане плетивом динаміки рухів героїв в межах гармонічних ліній-конструкцій, які утримують пластичною мовою пелюстковізму одну із цікавих ремарок про Водяника у пролозі “Лісової пісні”: “Виринає посеред озера. Він древній, сивий дід, довге волосся і довга біла борода в суміш з баговинням зависають аж по пояс. Шати на ньому – барви мулу, на голові корона із скойок, голос глухий, але дужий” [3:206].

У цьому творі ми бачимо, як лінія-зажим для кольорової плями пелюстки може бути динамічною (жести рук Водяника та чудовиська-жаби справа), урівноваженою (спокій річкової лілеї на тихому нічному плесі озера), послухною (обриси лінії профільної постави Русалки-квітки у лівій частині композиції) і навіть ніжною (уявний взаємозв’язок Русалки “зі своєю парою”). Тож виходить, що макаренковим лініям навіть під силу передати найскладніші асоціативні прояви новизни міфологічних образів, зібраних в єдине ціле Лесею Українкою в “Лісовій пісні”. Мабуть, у цьому пелюсткомисленні митець робить спробу практично розв’язати афористичну формулу історика мистецтва Я. Рогінського, який стверджує, що “образ – це повернення нашим відчуттям новизни. Ритм – ілюзія, що рішення знайдено”[6:26].

Зміни у “новизні” такого роду спонукають народного майстра “викладати” мозаїчно пелюсткою не лише міфологічні образи – Водяник, Русалка, Мара, – але й заглиблюватися у їх людські якості через призму національного мислення у лінії, формі й кольорі, намагаючись при цьому не спричинити будь-яких втрат в естетиці нашого міфосприйняття.

О. Макаренко йде слідом за словом поетки і намагається відшукати у своїй уяві ті цінні міфологеми явищ природи, які залишаються незабутими етнопам’яттю і водночас актуальними. Ось чому саме фізичний ритм організму людини втілюється народним майстром у міфологічні образи, ремоутна антропоморфність яких допомагає повернутись в загальний ритм сучасної природи, шукаючи в ній симетрію, повторів мотивів, усталеності, саме всього того, що втамовує неспокійну душу народного майстра.

У цій серії творчого доробку митця ми віднаходимо твір “Той, що греблю рве”, немовби витворений народним майстром із водної стихії природи, яка дозволяє виявити міфопоетичний підтекст сюжетності під час творення образу. О. Макаренко навмисне нехтує Лесиними означеннями “молодий, дуже білявий” в описі зовнішності Того, що греблю рве” і добирається до тієї описової субстанції, суттєвість якої приховує динаміку формовияву міфологеми – “...синьоокий, з буйними і разом плавкими рухами; одяг на ньому міниться барвами, від каламутно-жовтої до ясно-блакитної, і поблискує гострими злотистими іскрами. Кинувшись з потоку в озеро, він починає кружляти по плесі, хвилюючи його сонну воду; туман розбігається, вода синішає” [5:202].

Народний майстер у логіку схеми композиції вводить розбурхане плесо озера, уже не “сонна вода” якого, а розбурхана від кружляння “Того, що греблю рве” змішується з туманом, перетворюючись спочатку в монолог:

З гір на долину
біжу, стрибаю, рину!
Місточки збиваю,
всі гребельки зриваю,
всі гатки, всі запруди,
що загатили люди, –
бо весняна вода,
як воля молода! [3:202]

а потім – в діалог, коли Русалка “впливає і знадливо всміхається, радісно складаючи в долоні”:

Се ти, мій чарівниченьку?! [3:204]

Мабуть, найулюбленішим міфологічним образом народного майстра залишається Русалка Польова. Можливо тому, що його дитинство просякнуте дівочою невидимою подобою, яка могла в будь-яку мить “виринути і залоскотати” хлопця, якщо б він без дозволу бабусі чи матері зайшов на грядку огірків, чи рвав достиглі маківки, чи забігав “голочити” на полі напівстигле збіжжя. Цей напроцуд мудрий елемент залякування непослушних дітей вимальовував невидимий образ Русалки Польової, що несподівано виринає з розпущеним волоссям у шумовинні вітру і так само зникає.

У зрілому віці О. Макаренка уже цікавить не лише заподатливий міфологізм образу дівчини-русалки, але й її монологічне благання до Мавки:

Уже ж мене пошарпано,
всі квітоньки загарбано,
всі квітоньки-зірниченьки
геть вирвано з пшениченьки!
Мак мій жаром червонів,
а тепер він почорнів.
наче крівця пролилася,
в борозенці запеклася... [3: 252-253]

Народного майстра вразили “квітоньки-зірниченьки” і мак, який “жаром червоніє”. Власне тому він і знехтував описом Русалки Польової Лесею Українкою, де “зелена одіж на ній просвічує де-не-де крізь плащ золотого волосся, що вкриває всю її невеличку постать; на голові синій вінок з волошок, у волоссі заплутались рожеві квітки з куколю, ромен, березка” [3:252]. Його образ Русалки Польової виображується в колориті стиглого жита, палаючого польового маку. Саме ці явно виражені два стилізовані мотиви, обпечені полудневим вітром, домагаються присутності імпресіоністичної палітри.

Однак О. Макаренко як народний майстер намагається фігуральний пелюстковізм, який присутній у кожній його ілюстрації до “Лісової пісні”, дещо ускладнити в останньому творі “Бери мене! Я хочу забуття” (1979 р.) з точки композиційного рішення – тобто конструктивістична бгавка пелюсток починає “кущитися” зверху донизу у межах холодних бронзово-сірих тонів і напівтонів. Нечіткість образу “Того, що у скелі сидить” та і самої Мавки лише ремоутно наближаються до міфологічного виявлення самого дійства, так лаконічно, але чітко

образно виписаного Лесею Українкою: “Той, що у скелі сидить” торкається до Мавки; вона, крикнувши, падає йому на руки, він закидає на неї свою чорну кирею. Обое западаються в землю” [5:170].

Тут не слід шукати якихось проявів безпредметності, навпаки – чистий чуттєвий символізм пелюсткових форм у дотичності одна до одної узгоджує світобачення народного майстра зі світобаченням великої поетеси. А явна деформація людиноподібних образів “продукується у згоді з візією митця і насвітлює інтенцію” самої драми-феєрії “Лісова пісня” Лесі Українки [7: 1058].

Безперечним є той факт, що О. Макаренко шукав у драмі-феєрії Лесі Українки сюжетність, виявляючи відверте зацікавлення до драматичної канви, де міфологічна (і в той же час життєва) історія не тільки переказана словами, але також відображена дійством. Час від часу у народного майстра виникає бажання відшукувати власні образи без зовнішнього впливу на його асоціативне мислення, ось чому ми можемо відшукати у його доробку образи, які позбавлені будь-якої сюжетної драматичної дії.

Значимість “чистого” пелюстковізму у цих розписах абсолютно не видозмінюється, а лише у деякій мірі зміщується від драматичної подієвості до портретного позування з властивим лише О. Макаренку ліризмом і міфологізмом. Але тут неприхованість елементів емоційності й поетичної схвилюваності (“Польова царівна”), виваженої самозакоханості (“Виринає”, 1984) і навіть щиросердного істеричного сміху (“Водяник”, 1981) стичні з пластичними думками народного майстра, які хоч віддалено стривожені тонким і в той же час глибинним словом Лесі Українки, але бажають, “не лишаючи світу трьохвимірив” [6: 61], йти у світ сучасної міфологізації й фольклоризації, де Макаренкові пелюстці, як основному чиннику образомислення і міфотворення, випадає нагода бути усталеністю медитативної форми, опертям якої є перш за все людиноподібність з прямим натяком на манери поведінки, характерним лише тваринному світу. Тут мається на увазі образ Водяника, який своєю позою сидіння нагадує жабу на круглому листі річкової білої лілеї.

У цьому творі поряд зі світлоносністю барв пелюсток активну значущість для передачі внутрішнього стану міфообразу відіграє динаміка ліній самої композиції. Їх примхливість і водночас химерність вибудовують не лише обрис образу володаря сумирної стихії багновища, але й народжують сильну звукову хвилю крику-сміху, бажання якого є втрутитися в рабську терпимість й “мовчання” самого життя. А це вже сміливий крок до проблем сьогодення, у якому людська “мораль зробилася відштовхуючою головним чином через свою слабкість і нещирість” [6:60].

Темне тло твору сприймається глядачем просторово, перетворюючись в метафору сутінок, в якому мерехтіння округлих пелюсток пастельної зелені досягається завдяки вкрапленню червоного нерозпливчастого кольору, що нагадує форму ягід барбарису, або бірюзового з пуанталістичними білими вкраплинами.

Зазначимо, що вкраплини пуанталістичної мови українського народного розпису вдало використані народним майстром і є тим видимим подразником ока споглядальника, який допомагає розщеплювати уявно пірамідальність руху попарних пелюсток-гачків, що рухаються в певному заданому народним майстром ритмі знизу верх. Пуанталізм уявних зубів цієї веселої жабоподібної потвори вібрують звуками сміху і відверто намагаються вплинути на еднання настроєвості Природи з внутрішнім душевним станом людини. Спробу такого роду ми зустрічаємо в народному мистецтві, принаймні у творчості Марії Примайченко (“Лев зламав дуба”, 1962) [7:33].

Анімалістичний крик жабоподібної тварини-химери уявно матеріалізується і в композиції “Виринає”(1980). Щоправда, тут крик виступає в ролі оберега магічних дій річкової Русалки, яка, назбиравши цвіту лілеї, купається в сяйві повного місяця. Символічна умовність присутня у всьому – піднятість рук, корона з квітів у місяцесяйві, дещо завелика для голови Русалки. Для народного майстра О. Макаренка, який творить в межах емоційної напруженості, зовнішня деталізація дівочої постави занадто суттєва. Хоч пелюстковізм обличчя русалки зведений до абсолютного мінімуму пізнаваності (лише натяк на обличчя у місячному сяйві), все-таки читабельність образу відшуковується глядачами у вартостях прихованого символізму внутрішнього ества Русалки – ромбоподібна розхристаність натільної ноші, у зламах якої рожева, голуба, тепло-сіра і світло-зелена барви створюють ілюзію темряви, крізь яку “Русалка в очереті зорить”.

Отже, мова пелюстковізму народного майстра О. Макаренка зберігає не лише мелодику й ритм, але й лексичне наповнення описів “Лісової пісні” Лесі Українки. Його ілюстрації так і прагнуть бути матеріалізованими у книжковому друці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Денисюк І. О., Міщенко Л.І. Дивоцвіт (джерела і поетика “Лісової пісні” Лесі Українки) // Правдива іскра Прометея. – К.: Радянська школа, 1989. – 221 с.
2. Спогади про Лесею Українку. – К.: 1971.- 483 с.
3. Леся Українка. Лісова пісня. Твори. в 12 томах. – К.: Наукова думка, 1976. Т.5. – 231 с.
4. Ломонос Є. О. Вивчення творчості Лесі Українки. – К.: Радянська школа, 1987. – 205 с.
5. Мапкаде Валентин. Селянська тематика в творчості Казіміра Севериновича Малевича (1878-1935) // Сучасність.– Мюнхен: 1979, – лютий, Ч.2 (218). – С. 65–76.
6. Рогинский Я. Об истоках возникновения искусства. – М., 1971.
7. Приймаченко Марія. Альбом – К.: Мистецтво, 1994. – 131с.
8. Тис Юрій. Володимир Ласовський. // Визвольний шлях. – Лондон.: 1959. Річник VI (XII) – 1058. - 1962 с.

Шевчук А.М. Особенности “пластического” языка в иллюстрациях художника О.Д.Макаренко к драме-феерии Леси Украинки “Лесная песня”.

В статье рассматриваются особенности образного мышления самобытного художника в процессе иллюстрирования драмы Леси Украинки “Лесная песня”.

Shevchuk A. M. Peculiarities of the “Plastic” Language in the Illustrations of the Artist O. Makarenko to Lesya Ukraïnka’s “The Forest Song”.

The article deals with the peculiarities of the figurative thinking of the original artist in the process of illustrating Lesya Ukraïnka’s dramatic poem “The Forest Song”.